

A N N A L E S
BRETAGNE
PAYS DE L'OUEST

Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest

Anjou. Maine. Poitou-Charente. Touraine

122-4 | 2015

Varia

Jean d'Angers l'Ancien : itinéraire d'un sculpteur angevin en Espagne au Siècle d'Or (de 1532 à 1576)

From Jean d'Angers to Juan de Angés: the career of an Angevine sculptor in Spain during the Golden Age

Cyril Peltier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/abpo/3138>

DOI : 10.4000/abpo.3138

ISBN : 978-2-7535-4882-4

ISSN : 2108-6443

Éditeur

Presses universitaires de Rennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2015

Pagination : 31-46

ISBN : 978-2-7535-4880-0

ISSN : 0399-0826

Référence électronique

Cyril Peltier, « Jean d'Angers l'Ancien : itinéraire d'un sculpteur angevin en Espagne au Siècle d'Or (de 1532 à 1576) », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* [En ligne], 122-4 | 2015, mis en ligne le 15 décembre 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/abpo/3138> ; DOI : 10.4000/abpo.3138

Jean d'Angers l'Ancien : itinéraire d'un sculpteur angevin en Espagne au Siècle d'Or (de 1532 à 1576)

Cyril PELTIER

Professeur d'espagnol, Université d'Angers – Laboratoire FRAMESPA
Université Toulouse-le Mirail

Cinquante, c'est le nombre estimé de sculpteurs français qui partirent travailler en Espagne au XVI^e siècle¹; parmi cette kyrielle d'artistes, plusieurs Bourguignons², quelques Champenois, des Picards et un Angevin, Juan de Angés³. Tous abandonnèrent leur terre natale en quête de conditions de travail plus favorables à l'expression de leur art et plus rémunératrices.

1. REDONDO CANTERA, María José, « L'apport français à la sculpture de la Renaissance en Castille. Réflexions sur le style et les matériaux », dans *La sculpture française du XVI^e siècle : études et recherches*, Marseille, INHA/Bec en l'air, 2011, p. 138-149. Parmi les sculpteurs français qui s'établirent en Espagne, mentionnons les artistes picards (Juan de Cambrai, Juan Picardo, Pedro Picardo), bourguignons ou champenois (Felipe Bigarny, Juan de Juni, Juan de Borgoña, Guillén Doncel). Citons également l'Orléanais Esteban Jamete et le sculpteur parisien Roberto Memorancy.

2. Parmi les artistes bourguignons les plus célèbres figurent Philippe Bigarne (1475-1542) et Jean de Joigny (1507-1577), devenus respectivement Felipe Bigarny et Juan de Juni au-delà des Pyrénées. Nous mentionnons à la suite une bibliographie sur ces deux sculpteurs car la trajectoire artistique de Jean d'Angers croisa étroitement celle de ces Bourguignons. Sur le parcours et l'œuvre de Felipe Bigarny : PELTIER, Cyril, « Sur les pas de Felipe Bigarny », *La vie en Champagne*, n° 81, Troyes, Association Champagne Historique, 2015, p. 2-9; *Id.*, « De la Bourgogne à la Castille : Philippe Bigarne et Jean de Joigny », *Bulletin de la Société des Sciences Historiques et Naturelles de Semur-en-Auxois*, tome CXXII, Semur-en-Auxois, Bordot, 2014, p. 103-123. Sur l'œuvre de Juan de Juni : PELTIER, Cyril, « Le comté de Champagne : terre d'origine du sculpteur Juan de Juni (1507-1577) ? », *La vie en Champagne*, n° 62, Troyes, Association Champagne Historique, 2010, p. 13-22; *Id.*, « Joigny : berceau artistique du sculpteur Juan de Juni (1507-1577) », *Annales de Bourgogne*, tome 82, 2010, p. 433-446; *Id.*, « De Jean de Joigny (1507-1533) à Juan de Juni (1533-1577) », *Histoire de l'art*, tome 1, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2012, p. 183-200; *Id.*, « Sobre el recorrido formativo de Juan de Juni en Francia », *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, n° 10, Valladolid, Ministerio de Cultura, 2006, p. 15-21.

3. Dans la généalogie de la famille Angers, il existe deux Jean : le père, Jean d'Angers l'Ancien, appelé en Espagne Juan de Angés el Viejo († 1576) et son fils, Jean d'Angers le

Comment expliquer cet attrait de l'Espagne? Nous sommes au début du Siècle d'Or et 1492 marqua un tournant politique et historique pour le pays : d'une part, le pouvoir des Rois Catholiques fut renforcé par la reconquête de Grenade et d'autre part, l'enrichissement né de la conquête des Amériques permit un investissement considérable dans la production artistique. Haut-dignitaires du cercle royal, du clergé, de la noblesse, tous consacrèrent une partie de leur fortune au déploiement de commandes artistiques. En ce sens, on ne saurait expliquer l'importante production artistique en Castille au Siècle d'Or sans l'apport d'artistes étrangers, bourguignons, italiens, flamands... et angevins. Artiste méconnu et oublié du panorama artistique local, Juan de Angés figurait parmi les sculpteurs les plus réputés de son époque, travaillant pour les hauts dignitaires du pouvoir et de l'Église. Il réalisa pour ces puissants mécènes quelques œuvres qui constituent l'essence de la statuaire ibérique du XVI^e siècle, conservées dans les plus belles églises et cathédrales de Castille. L'assimilation du sculpteur à la communauté artistique ibérique fut si accomplie que rapidement commanditaires et contemporains espagnols adaptèrent son nom à la phonétique du pays : Jean d'Angers devint Juan de Angés.

Retraçons donc la vie et l'œuvre ibériques de Juan de Angés, avant de tenter de remonter à ses origines et son itinéraire de formation. Pour cela, il fallut s'appuyer sur ce qui était avéré, sur les sources documentées découvertes en Espagne, pour pouvoir travailler en amont, avant son arrivée à León. Revenons cinq siècles en arrière et situons brièvement le contexte artistique castillan que découvrit le sculpteur angevin à l'aube du Siècle d'Or.

Le contexte artistique

Dès le début du XVI^e siècle, l'Espagne apparut comme une des nations les mieux préparées pour recevoir les nouvelles formules et techniques héritées de la Renaissance italienne. Les nouvelles conditions religieuses et politiques dues à l'unification du royaume par les Rois Catholiques, avec le mariage d'Isabelle de Castille et de Ferdinand d'Aragon en 1469, les nouvelles conditions économiques consécutives à l'ouverture au Nouveau Monde permirent d'expliquer ces dispositions plus favorables pour mieux intégrer les nouveaux principes artistiques⁴.

Cependant, l'apprentissage des nouvelles formules fut assez lent et leur assimilation se fit à différentes périodes suivant les régions⁵. Ainsi, dans les premières années du XVI^e siècle apparurent dans la péninsule ibérique

Jeune, connu sous le nom de Juan de Angés el Joven († 1597). Nous nous intéressons ici uniquement à la biographie et l'œuvre de Jean d'Angers l'Ancien.

4. AZCÁRATE, José María, *Escultura del siglo XVI*, Madrid, Plus Ultra, 1958.

5. HERNÁNDEZ PERERA, Jesús et al., *Histoire universelle de l'Art*, tome VII, Renaissance et Maniérisme, Paris, Larousse, 1990. Se référer en particulier au chapitre I de la deuxième partie consacrée à l'Espagne, intitulée « Éclosion de la Renaissance : les artistes étrangers », p. 224-235.

des œuvres italiennes, avec notamment les nombreux marbres sculptés à Gênes ; à partir de 1520, s'installèrent en Espagne des artistes italiens, venus chercher fortune en Andalousie et en Castille : Jacopo Florentino (1476-1526) s'établit à Grenade, Domenico Fancelli (1469-1518) à Avila et Grenade, Pietro Torriggiano (1472-1528) à Séville. Arrivèrent également du nord une myriade d'artistes français ou flamands : Juan de Cambray, Pedro de Flandes, Juan Picardo, Guiot de Beaugrant, Guillén Doncel, Corniellis de Holanda, Cobos de Flandes, Jerónimo de Amberes, Juan de Juni. Enfin, les sculpteurs espagnols partis en Italie, où ils apprirent les nouvelles formules dans les centres les plus renommés (Florence, Rome et Naples), revinrent dans la péninsule ibérique vers 1525. Ils sont communément appelés *Les Aigles*⁶. Il résulta de cet échange fécond d'œuvres et d'artistes italiens, français, flamands, un milieu cosmopolite où les apports étrangers enrichirent la production ibérique et se fondirent dans la sculpture nationale, donnant naissance à plusieurs foyers en Castille et en Andalousie⁷.

De façon générale, la statuaire ibérique du Siècle d'Or se caractérise par un recours presque systématique au bois polychrome (traditionnellement du noyer ou du hêtre), une représentation presque exclusive du thème religieux autour de la passion du Christ et de la souffrance mariale. Le traitement de la statuaire est particulièrement réaliste, accentué par l'effet de la polychromie, la taille monumentale des images, le recours aux éléments postiches comme les yeux de verre, le crin pour les cheveux ou les vêtements. Il s'agit pour l'essentiel de figures émotives qui marquent la souffrance physique du Christ et morale de la Vierge.

Burgos (à la fin du xv^e siècle) et Valladolid (à partir du premier quart du xvi^e siècle) devinrent les principaux centres de production ; les ateliers y foisonnèrent⁸ et absorbèrent pratiquement toute l'activité sculpturale du pays du fait du caractère itinérant des artistes, obligés de se déplacer pour signer les contrats de la cour, la noblesse ou le clergé.

6. Alonso Berruguete, Diego de Siloe et Bartolomé Ordoñez firent partie des artistes qui révolutionnèrent la sculpture espagnole à travers les foyers castillan et andalou. Damián Forment introduisit la Renaissance en Aragon, à Saragosse et Huesca, Bartolomé Ordoñez travailla à Grenade, Alonso Berruguete à Valladolid puis Tolède, Diego de Siloe à Grenade, la famille Corral de Villalpando à Medina de Rioseco. Le lecteur pourra se reporter à GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid, Xarait, 1983 ; ESTELLA MARCOS, Margarita, « Las águilas del Renacimiento español : Bartolomé Ordoñez, Diego Siloe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete, 1517-1558 », *Archivo español de arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985, p. 314 sqq ; ÁNGULO INÍGUEZ, Diego, « Las Águilas del Renacimiento español : Bartolomé Ordoñez, Diego Siloe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete », *Archivo español de arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942, p. 62-64.

7. Le lecteur pourra se reporter à MARÍAS, Fernando, *El largo siglo XVI : los usos artísticos del Renacimiento Español*, Madrid, Taurus, 1989 ; ESTELLA MARCOS, Margarita, « La escultura castellana del siglo XVI », *Historia 16*, Madrid, Cuadernos de arte español, 1991 ; GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del arte en Castilla, II, Escultores*, Valladolid, Gráficas Afrodísio Aguado, 1941.

8. PÁRRADO DEL OLMO, Jesús María, *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002.

Jean d'Angers : le sculpteur et l'ami

C'est donc dans ce contexte, d'intense créativité et de forte concurrence entre les ateliers, que Jean d'Angers arriva à León en 1532 en ayant emprunté le chemin de Saint-Jacques-de-Compostelle, par la voie de Tours ou de Vézelay. Son arrivée dans cette ville de Castille n'est pas anodine puisque, outre le fait qu'elle se situe sur le chemin de pèlerinage, s'y édifiait à cette période l'immense chantier de l'église du couvent Saint-Marc qui requérait la gouge de nombreux sculpteurs.

Dans les registres du couvent, Jean d'Angers est mentionné en qualité de « tailleur » (*tallista*), mission qui consistait à faire des « tailles » (*tallas*), autrement dit des reliefs décoratifs sur les façades, les portails ou les retables⁹. Dans les divers contrats, il est désigné également en tant que « statuaire » (*estatuario*), « maître à faire des images » (*maestro de hacer imágenes*) ou encore « imagier » (*imaginero*), terme du XVI^e siècle qui signifie « sculpteur¹⁰ ». Enfin, il est indiqué dans plusieurs contrats comme « architecte de retables » (*ensamblador de retablos*), en ce sens qu'il revenait à Jean d'Angers de s'assurer de la composition et de l'installation de ces ensembles architecturaux. Au moment de témoigner lors d'un procès en 1548, il se présenta lui-même comme « artisan dans l'art de la sculpture et de l'architecture » (*oficial de arte de escultura y arquitectura*)¹¹. La production iconographique de Jean d'Angers est essentiellement religieuse, avec pour thèmes principaux le culte de la Vierge Marie et les derniers épisodes de la passion du Christ ; il représenta également des figures monarchiques et mythologiques dans les médaillons de la façade de Saint-Marc de León. L'essentiel de sa statuaire se décline sous forme de statues en ronde-bosse et de reliefs, autant en bois (noyer) qu'en pierre (albâtre, jaspé, calcaire). Abordons à présent ses œuvres majeures et son parcours à travers la péninsule ibérique.

Jean d'Angers arriva à León en 1532 ; le développement socio-économique de la ville dans le premier tiers du XVI^e siècle joua un rôle essentiel dans le choix de son établissement. Des œuvres décoratives dans le monastère Saint-Marc nécessitèrent la participation de nombreux artisans : maçons, tailleurs de pierre, sculpteurs. C'est ainsi qu'il contribua à l'embellissement sculptural du monument.

Édifié à la demande des Rois Catholiques pour l'ordre de Saint-Jacques, le couvent Saint-Marc¹² est un vaste chantier qui, dirigé depuis 1515 par

9. CAMPOS SÁNCHEZ BORDONA, María Dolores, « El convento de San Marcos de León », *Academia*, n° 86, 1998, p. 231-274.

10. En Espagne, au moins au XVI^e siècle, le mot *estatuario* était employé dans les traités mais dans la documentation habituelle, qui correspond au parler de l'époque, on utilisait le terme « sculpteur » et même celui « d'imagier », en associant parfois ces deux derniers (*escultor imaginero*).

11. MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, Imprenta de Leonardo Miñón, 1898, p. 333.

12. FERNÁNDEZ CATÓN, José María « Documentación del priorato de San Marcos de León, de la Orden de Santiago, en el archivo histórico diocesano de León », *Anuario de estudios*

Juan de Horozco, comprend une église, un cloître et des dépendances. La façade principale est composée d'un soubassement et de deux corps regroupant une large série de médaillons taillés en haut-relief (figure 1). Les pilastres, frises et impostes qui forment la limite supérieure du soubassement sont décorés de fins reliefs représentant des têtes d'ange, aux joues gonflées, à l'expression riieuse. Le côté droit de la façade regroupe les bustes de figures historiques ou mythologiques tandis que le gauche est consacré aux Maîtres de l'ordre de Saint-Jacques¹³. C'est à la taille de ces médaillons que participa Jean d'Angers sans qu'il soit possible de lui

Figure 1 – Façade du couvent Saint-Marc de León
(cliché de Louise Peltier)



medievales, Barcelone, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981, p. 435-446; CAMPOS SÁNCHEZ BORDONA, María Dolores, « El convento de San Marcos... », art. cit., p. 231-274.

13. Parmi les médaillons du côté droit, figure une généalogie regroupant des personnages mythiques grecs, comme Priam, Pâris, Hector et Hercule, des personnages du monde hébraïque, David et Judith, de l'Antiquité, Alexandre, Jules César, Trajan, Lucrèce, ou de la période carthaginoise, comme Hannibal. Viennent ensuite les grands noms de l'histoire d'Espagne, Fernán González, Le Cid, Bernardo del Carpio, Alphonse II le Chaste, et enfin les personnages les plus modernes, tels que les Rois Catholiques, Philippe le Beau et Charles Quint. L'emplacement de chaque personnage répond non seulement à une hiérarchie mais aussi à une symbolique : Charles Quint est placé entre Trajan et Auguste ; en outre, l'inscription précise que l'empereur est meilleur que le premier et plus heureux que le second. De la même façon, la reine Isabelle est placée entre Judith, symbole d'héroïsme, et Lucrèce, symbole de chasteté.

attribuer avec certitude la taille d'un médaillon en particulier, s'agissant là d'un ouvrage collectif.

Grâce à sa collaboration sur le chantier de Saint-Marc, Jean d'Angers lia une étroite amitié avec un autre illustre compatriote, Jean de Joigny¹⁴, originaire de Joigny dans l'actuel département de l'Yonne. Par exemple, en 1548, Jean d'Angers vint témoigner en faveur du Bourguignon lors d'un procès pour l'attribution d'un retable, procès dit de La Antigua. Dans sa déclaration, Jean d'Angers rappela leur collaboration au chantier de Saint-Marc, affirmant que son compatriote y fit de « nombreuses et de très belles œuvres, des retables et des figures en ronde-bosse et de l'architecture¹⁵ ». Il répéta les mêmes démarches en 1577, lorsque Jean de Joigny, à l'article de la mort, ne put se déplacer à León pour témoigner lors du procès contre Alonso Blanco, ancien apprenti qui lui avait subtilisé de l'argent. Il demanda alors à son ami angevin de s'y rendre pour défendre ses intérêts, ce que fit Jean d'Angers¹⁶. Outre les liens amicaux, les liens professionnels unirent durablement les deux Français car Jean d'Angers intégra l'atelier du Bourguignon et fut un fidèle continuateur du style de Jean de Joigny¹⁷, ayant souvent recours à la copie et révélant ainsi des capacités créatrices limitées.

La trajectoire artistique de Jean d'Angers est également étroitement liée à celle de Guillén Doncel, autre disciple de Jean de Joigny, de sorte que dans la production de l'Angevin il n'est pas toujours aisé de distinguer ce qui provient de sa création personnelle, de l'apport de Doncel et de l'influence majeure de Joigny. Cette proximité stylistique est manifeste dans la taille des stalles du chœur du couvent de Saint-Marc où les trois compagnons œuvrèrent, une fois les décors de la façade achevés. Selon toute logique, ils commencèrent par réaliser à Saint-Marc les décorations en pierre sur la façade du bâtiment, dont les dates les plus anciennes remontent à 1532 (figure 2) ; la qualité de leur travail leur permit par la suite de travailler dans l'église, sur les stalles du chœur. Très certainement, pendant quelques mois ils sculptèrent simultanément la pierre et le bois.

Le parcours et l'œuvre de Jean d'Angers

Les stalles du chœur (figure 3) constituent l'un des plus beaux ensembles d'Espagne, parfaitement conservées, situées dans leur emplacement original et taillées dans du noyer, bois d'une texture très fine permettant un travail minutieux¹⁸. Les stalles épousent parfaitement l'architecture de l'église

14. Voir note n° 2.

15. MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos...*, op. cit, p. 333.

16. *Ibidem*, p. 365.

17. À propos de l'influence de Jean de Joigny sur l'œuvre de Jean d'Angers à León, nous renvoyons notamment à LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, « Una revisión de obras del círculo de Juni », *Imafronte*, n° 16, 2002, Universidad de Murcia, p. 149-166.

18. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José « La sillería de San Marcos de León », *Revista Goya*, n° 29, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1959, p. 279-283. *Ibidem*, *Juan de Juni : vida y obra*,

Figure 2 – Détail du médaillon de Charlemagne, façade du couvent Saint-Marc de León (cliché de Louise Peltier)



et celles du haut s'adaptent au profil rectiligne des murs latéraux et à ceux de la façade. Ces dernières sont au nombre de quarante-sept et un relief s'y ajoute à chaque extrémité, représentant les martyres de saint Sébastien et de saint Roch, identifiables grâce à une inscription. Les panneaux sont disposés suivant un ordre précis : sur le pan central, se trouve le Seigneur entouré des douze apôtres tandis que les saints des ordres monastiques sont regroupés sur les pans latéraux. Les stalles supérieures présentent des reliefs de figure entière et l'entablement est orné de modillons, de frises et de grotesques. Le couronnement est composé de figures d'enfants, de bustes en relief et de candélabres. L'unité de l'œuvre, son caractère inventif et sa haute qualité artistique témoignent de la grande capacité de travail de Joigny qui impressionnerait ses contemporains, notamment Jean d'Angers qui l'imita scrupuleusement¹⁹.

Le programme révèle une série de caractéristiques communes : les types humains présentent des figures sveltes, grandioses, à la musculature puissante même chez les figures féminines ; les visages sont doux, créant des sensations presque tactiles, les mains sont détaillées avec beaucoup de soin, les doigts sont fins et minces. Les figures adoptent, en règle générale,

Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1974, p. 92-113.

19. *Ibid.*, p. 108.

**Figure 3 – Stalles du couvent Saint-Marc de León
(cliché de Louise Peltier)**



une position de *contrapposto* de sorte que l'un des pieds reste pratiquement hors du relief. La majorité des figures incline légèrement la tête et avance l'épaule sur laquelle vient se poser le menton. Les plis des étoffes sont amples et mouvementés, les drapés sont étudiés et abondants (figure 4). Attitudes et styles alternent entre des figures nerveuses et d'autres plus reposées et calmes, autrement dit entre des ciselés plus maniéristes et des tailles plus classiques.

**Figure 4 – Stalles du couvent Saint-Marc de León, détail
(cliché de Louise Peltier)**



Les reliefs les plus statiques²⁰ sont représentés frontalement, leurs attitudes sont tranquilles, sereines, leur allure est svelte et élégante comme pour saint Bernard, saint Benoît, saint Antoine ou saint Pierre. Leurs visages sont apaisés, avec une certaine expression rêveuse, voire languissante, comme sur le visage de saint Grégoire ou de saint Marcel. Les artistes individualisèrent avec beaucoup de minutie l'expression des figures aux attitudes et mimiques très diverses; ainsi, l'un souligna la vulnérabilité de saint Augustin par la flaccidité des chairs, l'autre insista sur le caractère arrogant de saint Mathias à l'expression décidée et le troisième mit en valeur l'expression sereine du visage de saint Jean-Baptiste. Les étoffes ne produisent pas de courbes agitées mais elles tombent naturellement, presque sans angles, verticales, parallèles aux corps.

20. Parmi le premier groupe, se trouvent les figures de sainte Apollonia (stalle II), saint Dominique (stalle IV), saint Bernard (stalle VIII), saint Benoît (stalle IX), saint Antoine (stalle X), saint Grégoire (stalle XIV), saint Augustin (stalle XVI), saint Judas (stalle XIX), saint Pierre (stalle XXII), Dieu-le-Père (baldaquin), le Christ (stalle XXIII), saint Jacques-le-Majeur (stalle XXIV), saint Philippe (stalle XXVII), saint Jacques-le-Mineur (stalle XXVIII), saint Mathias (stalle XXIX), saint Jean-Baptiste (stalle II), saint Marcel (stalle XXXIV), sainte Catherine de Sienne (stalle XXXVI), sainte Lucie (stalle XLIV).

L'autre type de reliefs²¹, maniéristes, se caractérise par le mouvement, la distorsion, les attitudes frénétiques. Seules les figures féminines gardent pour la plupart une allure élégante, pleine de beauté, comme les sculptures de sainte Lucie, sainte Eulalie, sainte Barbe. Pour le reste, il s'agit de reliefs aux figures agitées qui expriment un sentiment religieux pathétique ou angoissé. Les saints se tordent, se contorsionnent, se replient sur eux-mêmes, adoptent des postures instables. Ainsi, saint Matthieu est-il l'exemple des distorsions maniéristes car la tête regarde de profil, tournée du côté gauche et la jambe pivote en sens inverse. Mais l'agitation corporelle ne s'accompagne pas systématiquement d'un tourment psychologique, comme l'indique la sérénité du visage de sainte Marthe. La musculature est enflammée, les gestes sont brusques, mettant en valeur le modelé athlétique du corps ; il montre l'influence de la statuaire de Michel-Ange, comme le relief de saint Jérôme. La taille des étoffes est nerveuse ; elles s'agitent comme secouées par le vent, créant un jeu de courbes comme les drapés frémissants de saint Marc.

Toute la difficulté de l'exercice est, bien entendu, de parvenir à distinguer la paternité de chacun des reliefs tant la proximité stylistique est ténue entre les ciseaux de Joigny, Doncel et Angers. Jean de Joigny se signala toutefois comme le meilleur des trois, le maître le plus réputé, celui dont les reliefs sont les mieux maîtrisés et aboutis ; Jean d'Angers fit figure de fidèle disciple « popularisant dans d'insistantes copies les créations de Joigny au détriment d'une faible capacité créatrice²² » écrivit l'un des plus éminents spécialistes de la statuaire ibérique, Juan José Martín González.

Lorsque Jean de Joigny quitta León vers 1539 pour Salamanque puis Valladolid, Jean d'Angers resta dans la ville et la région comme l'un des meilleurs artisans et le principal représentant de l'art de Joigny, ayant reçu une solide formation et connu l'influence directe de son compatriote ; les commanditaires, avides de taille aux accents bourguignons, le sollicitèrent alors non pas tant pour l'excellence de sa taille que pour sa capacité à imiter l'art de Jean de Joigny. La collaboration avec l'autre disciple de Joigny, Guillén Doncel, perdura tout au long de sa carrière.

Le 28 mars 1543, Guillén Doncel passa marché avec la paroisse Saint-Sauveur de Valencia de Don Juan (localité de la province de León) pour la réalisation d'un retable²³, au prix de 320 ducats. Bien que Jean d'An-

21. Au sein du second groupe figurent sainte Marthe (stalle i), saint François d'Assise (stalle iii), sainte Ambroise (stalle xiii), saint Jérôme (stalle xv), saint Marc (stalle i), saint Simon (stalle xvii), saint Matthieu (stalle xviii), saint Thomas (stalle xx), saint André (stalle xxi), saint Barthélemy (stalle xxvi), sainte Agnès (stalle xviii), sainte Catherine (stalle xxxvii), sainte Marie l'Égyptienne (stalle xli), sainte Eulalie (stalle xlii), sainte Barbe (stalle xliii).

22. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, « Guillén Doncel y Juan de Angés », *Revista Goya*, n° 47, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1962, p. 344-351.

23. GARCÍA FERNÁNDEZ, Teófilo, *Historia de la villa de Valencia de Don Juan*, Valladolid, Gráficas, 1948, p. 199 ; RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Justiniano, « Apuntes históricos sobre Valencia de Don Juan », *Tierras de León*, n° 6, 1965, p. 15-41.

gers ne soit pas mentionné dans le contrat, il fit indéniablement partie des nombreux artisans auxquels fait référence le contrat de réalisation²⁴. L'œuvre originale comportait quatorze histoires ou épisodes, sous forme de reliefs ou de statues, qui illustraient des scènes de la vie et de la passion du Christ²⁵; l'ensemble est épuré, de style italien classique, avec des emprunts à l'œuvre de Joigny dans les stalles du chœur de Saint-Marc que Jean d'Angers reproduirait, dans des scènes complètes, dans les reliefs de la résurrection, de la présentation au temple²⁶.

Le 25 août 1545, Jean d'Angers s'engagea, avec Guillén Doncel toujours, pour réaliser le retable pour la chapelle de Doña Isabel de Quiñones dans le monastère de Trianos (province de León)²⁷. Du projet architectural, il ne reste que quelques vestiges de sculptures conservés dans l'église Saint-Laurent de Sahagún. Il s'agit des reliefs de la descente de croix, de la mise au tombeau, du Christ portant sa croix, de l'oraison au jardin des oliviers et des médaillons des quatre évangélistes. Le calvaire qui surmontait le retable disparut également. La taille de ces quelques reliefs témoigne de sa double dépendance artistique vis-à-vis de Jean de Joigny et de Guillén Doncel²⁸.

Le 16 mai 1548, Jean d'Angers conclut marché avec l'église paroissiale de Carbajal de La Legua (province de León) pour réaliser un retable en collaboration avec Antonio de Remesal²⁹, l'œuvre devant être achevée le 15 août 1549. Le retable se compose de deux corps organisés par des colonnes et pilastres plateresques, d'ordre ionique et corinthien. Les tailles du corps inférieur représentent des scènes de la vie de saint Martin et le second des scènes de la vie de la Vierge. Bien qu'éloignée de la période du chantier de Saint-Marc de León, l'œuvre conserve encore de nombreux

24. MILLÁN ABAD, Miguel Angel, « Dos retablos renacentistas en Valencia de Don Juan », *Tierras de León*, n° 83-84, 1991, p. 149-166.

25. Malheureusement, au moment de la démolition de l'église en 1852, l'œuvre dut être démontée et les différentes scènes conservées dans un grenier pendant vingt-quatre années. Lorsque la nouvelle église paroissiale fut édifiée, le retable était incomplet : la partie architecturale (niches, corniches, consoles) avait disparu et les restes sculpturaux furent disséminés dans les différents espaces de l'église.

26. GUTIÉRREZ CUÑADO, Antolín, « El retablo de Donzel de San Salvador. ¿Colaboró en él Juan de Angers? », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n° 9, Valladolid, 1942-1943, p. 79-87.

27. TORBADO FLORES, Juan, « El retablo de Trianos y los relieves de Sahagún », *Archivo Español de Arte y Arqueología*, tome XII, 1936, p. 75-85.

28. Le relief de la descente de croix est inspiré de celui que Jean de Joigny tailla sur la façade du couvent Saint-Marc; la mise au tombeau s'apparente, de par la disposition iconographique, à celle de Joigny conservée au Musée National de Sculpture de Valladolid. Les reliefs du Christ portant sa croix et de l'oraison au jardin des oliviers se présentent comme des copies des reliefs du retable situé dans l'église de Valencia de Don Juan, œuvre de Doncel. Voir par ailleurs GUTIÉRREZ CUÑADO, Antolín, « El retablo de Donzel de San Salvador... », art. cit., p. 79-87.

29. RIVERA BLANCO, Javier, « Juan de Angers el Viejo y el retablo de Carbajal de la Legua », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tome 43, Valladolid, 1977, p. 452-456.

emprunts à l'art de Joigny : ainsi, les apôtres qui apparaissent sur la prédelle sont une simple copie de ceux des stalles de Saint-Marc, la statue de saint Martin adopte une posture de composition diagonale, empruntée à Jean de Joigny³⁰.

La production de Jean d'Angers à León ne se cantonne pas au chantier Saint-Marc et se diffuserait dans la cathédrale. Sur la porte qui mène au cloître, les médaillons de Daniel, Salomon, Jérémie, saint Ambroise, saint Grégoire et de la Vierge seraient l'œuvre de Jean d'Angers (figure 5)³¹. Là encore ressurgissent les emprunts à Joigny, notamment dans le médaillon de saint Grégoire, copie conforme de celui des stalles de Saint-Marc.

Sur les origines de Jean d'Angers

Après avoir présenté le sculpteur, abordons en quelques lignes l'homme. Signe de sa bonne intégration dans la société ibérique, Jean d'Angers se maria avec une Espagnole, Inés de Ariste, fille d'Andrés de Ariste et Amadora González de Cenzana. En vertu de son union avec Inés, Jean d'Angers reçut en dot cent ducats et hérita d'une maison à León appelée Santana, de la part d'un frère de son épouse³².

Ensemble ils eurent deux fils qui embrassèrent tous les deux une carrière de sculpteur. L'un se prénomma Andrés (de Angés) et se présenta comme « imagier » dans un document datant du 17 juillet 1583³³. Le second portait le même prénom que son père, Jean (de Angés). Formé dans l'atelier paternel, se déclarant habitant de León, ce dernier poursuivit les chantiers menés par son père ; en 1576, année présumée de la mort de Jean d'Angers l'Ancien, le fils déclara notamment avoir reçu l'argent (2 600 maravédis) dû à son père pour la réalisation du retable de l'église de Palanquinos³⁴ (province de León). Il est parfois difficile de dissocier l'ouvrage de Jean d'Angers... père et fils : ainsi le retable de la descente de croix dans l'église des Augustins de Valencia de Don Juan, inspiré des travaux du couvent Saint-Marc de León, est tantôt attribué au fils, tantôt attribué au père³⁵. Bien plus tard, en 1587, Jean d'Angers le Jeune partit travailler en Galice, dans la cathédrale d'Orense où les stalles qu'il réalisa présentent encore des emprunts stylistiques et esthétiques à celles de son père et de Jean de Joigny, à Saint-Marc de León³⁶.

30. *Ibidem*, p. 455.

31. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, « Guillén Doncel y Juan de Angés », art. cit., p. 350.

32. Archives de la cathédrale de León, livre de compte de l'année 1557, dossier 10270.

33. Protocole de Santos Martínez, Archives des Protocoles de León. Note provenant de l'ouvrage de l'archiviste de la cathédrale Raimundo Rodríguez Vera.

34. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, « Guillén Doncel y Juan de Angés », art. cit., note 16, p. 350.

35. CARRIZO SAINERO, Gloria, « Historia del arte en León », *Escultura, pintura y orfebrería del Renacimiento*, León, Diario de León, tome 13, 1978, p. 209.

36. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, « Juan de Juni y Juan de Angés el Mozo en Orense », *Cuadernos de Estudios Gallegos*, n° 51, 1962, Madrid, p. 68-82.

Figure 5 – Porte du cloître, cathédrale de León (cliché de Louise Peltier)



Revenons quelques années plus tôt, avant l'arrivée de Jean d'Angers en Espagne en 1532, et tentons de dégager quelques pistes sur ses origines angevines. Comme il était d'usage pour les artistes étrangers, son nom fut traduit et légèrement modifié à son arrivée à León³⁷ et Jean d'Angers

37. Les Espagnols ont eu ce souci de traduire le nom des peintres, sculpteurs ou architectes venus travailler dans leur pays, autant pour faciliter leur assimilation à la société et

devint rapidement Juan de Angés ou Juan de Angers. Son patronyme de nature toponymique fait donc référence à Angers mais la piste est ténue : il faut donc nous mettre en quête d'un artisan, d'un sculpteur, d'un imagier, d'un architecte prénommé Jean, vraisemblablement né entre 1500 et 1510 puisqu'il serait âgé d'une vingtaine d'années en 1532, suffisamment formé pour que lui soient confiés les reliefs sur la façade du couvent Saint-Marc.

Plusieurs pistes se sont présentées : la plus séduisante fut tout simplement celle d'un Jean d'Angers installé en Bourgogne, là où la cour du roi était établie et où les commandes abondèrent³⁸. En 1504³⁹, Jean d'Angers passa marché le 23 octobre avec le président de la chambre des comptes de Dijon pour la façon de la cheminée de la grande salle de la maison du roi⁴⁰.

à la communauté artistique que pour simplifier la prononciation de leur patronyme. Les exemples ne manquent pas : dans un cas, leur nom indique le pays, renvoie à la région natale ou encore évoque la ville d'origine ; dans d'autres cas, il s'agit plus trivialement d'une transformation philologique dérivée du patronyme. Ainsi, dans le panorama artistique espagnol, rappelons le peintre Dominikos Theotokópoulos, plus connu sous le nom de El Greco, originaire de Crète ; mentionnons également les peintres Nicolás Francés, Jorge Inglés, les sculpteurs Claudio de Lorena (pour Claude de Lorraine), Pedro Picardo (Pierre Picard), Julián el Florentino et Jacobo Florentino, originaires de Florence, Juan de Flandes, qui lui l'est de Flandres, Jerónimo de Amberes, Hans de Brujas, Cornelis de Holanda. Citons également quelques transformations phonétiques plus singulières : la famille d'orfèvres rhénans de la Harf devint ainsi les Arfe, les frères Carducci furent les Carducho ; Jean de Joigny devint célèbre sous le nom de Juan de Juni, Roch de Bois-le-Duc fut Roque Bolduque. Voir par ailleurs PELTIER, Cyril, « L'étymologie au service de l'histoire de l'art », *Cahiers du CIRHILL*, n° 35, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 247-265.

38. Sur l'émergence du foyer artistique dijonnais, nous renvoyons à BOUCHERAT, Véronique, « La sculpture en Bourgogne sous Philippe le Hardi et Jean sans Peur », *Dossier de l'art*, n° 107, 2004, p. 62-71. Voir également HUMBERT, André, *La sculpture sous les Ducs de Bourgogne (1361-1483)*, Paris, Laurens, 1913.

39. Archives de la Côte-d'Or, Chambre des comptes, layette 8 des affaires mélangées. Il y est précisé qu'en « l'an 1504, le 23 octobre, le président de la Chambre des comptes fait marché avec Jean Dangers, maçon, de faire la cheminée de la grande salle de la maison du roi à Dijon, suivant la portraiture en faite, moyennant la somme de 120 francs et les pierres qui lui seront fournies ; et sur ladite somme de 120 francs sera payé à chaque ouvrier, par jour, 2 sols ». Cette œuvre qui a été recueillie au musée de Dijon est un des plus beaux morceaux de décoration de genre gothique qui aient été conservés de cette époque de l'art français. Elle a été construite en 1504, après l'incendie de 1502, dans lequel les combles de l'édifice où elle était placée s'étant effondrés, tout ce qui décorait la grande salle du palais fut détruit. Le plancher actuel fut substitué à une voûte lambrissée, dont les traces existent encore sur la grande tour adjacente ; les poutres qui traversent l'appartement sont soutenues par des encorbellements de pierre ornés du porc-épic et des croissants entrelacés, devises de Louis XII et de Henri II. La tribune fut faite cinquante ans plus tard et la corniche qui règne sous les encorbellements date du milieu du XVIII^e siècle. La cheminée mesure 9 mètres de haut et 5,52 mètres de large, sans compter la saillie latérale de la tablette. Les niches pratiquées au-dessus de cette tablette, à l'aplomb des jambages et l'arcade qui les séparent, sont décorées de deux armures complètes. Voir également la description de l'œuvre dans le *Catalogue historique et descriptif du musée de Dijon. Peintures – Sculptures – Dessins – Antiquités – Collection Trimolet*, Dijon, 1883, n° 1419 ; voir également *Notice des objets d'arts exposés au Musée de Dijon*, Paris, éd. Dumoulin, 1850, p. 151.

40. KLEINCLAUSZ, Arthur, « L'hôtel des ducs de Bourgogne à Dijon », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, tome XXVII, 1910, p. 280.

La piste est intéressante car, outre le riche patrimoine sculptural bourguignon né de l'école slutérienne, il s'agit également de la patrie de son compagnon de travail, Jean de Joigny (originaire de Joigny), celui avec lequel il put faire le chemin de Saint-Jacques jusqu'à León. Si Jean d'Angers réalisa ladite cheminée en 1504, il serait né vers 1480, ce qui, chronologiquement, invalide cette première piste puisqu'il décéda en 1576. Autre hypothèse que nous n'avons pu vérifier : ce Jean d'Angers qui s'installa en Espagne n'était-il pas le fils du Jean d'Angers⁴¹ travaillant à Dijon ? Nous l'avons vu, la récurrence du prénom est fréquente puisque ce serait ainsi trois générations ayant le même prénom.

Deux autres Jean sont bien connus du patrimoine angevin au début du xvi^e siècle : Jean Desmarais et Jean Giffard⁴², « maîtres imagiers » qui furent employés par la mairie en 1531 à la confection de deux grands écussons sur la cheminée de l'hôtel de ville. Seulement, ces artistes restèrent leur vie durant en Anjou puisque le 7 mars 1537, époque à laquelle Jean d'Angers était à León, ils signèrent conjointement un devis pour la réalisation de huit statues qui décorent le fronton de la cathédrale Saint-Maurice d'Angers⁴³. D'autres sculpteurs répondant au prénom de Jean et œuvrant en Anjou peuvent être mentionnés (Jean Lepoitevin, Jean Moreau, Jean Périneau⁴⁴) mais leur travail est bien mince pour approfondir, avec pertinence et bon sens, cette piste.

•

Au terme de cet article, force est de constater que Jean d'Angers est inconnu de notre patrimoine local et au contraire pleinement intégré dans la société ibérique, participant au rayonnement de la statuaire castillane. Rien d'étonnant en somme à ce que, en feuilletant un ouvrage d'histoire de l'art français, nous ne découvrions aucune mention d'un Jean d'Angers tant son assimilation à la communauté artistique espagnole fut accomplie.

Revient l'éternelle question de l'appropriation de ces artistes étrangers, souvent considérés à tort comme des Espagnols à part entière du fait de leur intégration accomplie, au risque de passer sous silence leur patrie d'origine. Or, Jean d'Angers, comme Jean de Joigny, Philippe Bigarne et tant d'autres artistes de cette époque, doit davantage être perçu comme

41. Nos recherches menées aux archives départementales de Maine-et-Loire, dans les actes de baptême, ne nous ont pas permis de valider cette hypothèse. Voir par ailleurs PORT, Célestin, *Les artistes angevins (peintres, sculpteurs, maître d'œuvres, architectes, graveurs, musiciens)*, Angers, 1881, p. 3.

42. *Ibidem*, p. 97 sqq.

43. *Ibid.*, p. 126 sqq.

44. *Ibid.*, p. 191, 221, 242. Au-delà des Pyrénées, il semblerait qu'il existât un autre sculpteur angevin ayant travaillé à Tolède et Burgos. On mentionne un Juan de Angés qui travailla sur le retable de la cathédrale de Tolède en 1503 et 1504. ZARCO DEL VALLE, Antonio Remón, « Datos documentales para la Historia del Arte español », II, *Documentos de la Catedral de Toledo*, volume 1, Madrid, 1916, p. 53, p. 55 et p. 61. Est-ce le même artiste qui travailla à Burgos où sa présence est indiquée en 1511, 1520 et 1522 ? MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, op. cit., p. 627.

un sculpteur apatride, assimilateur de courants et d'influences, en ce sens qu'il sut conserver le substrat bourguignon de Claus Sluter, se nourrir du maniérisme de son compagnon de travail Jean de Joigny et s'imprégner de l'émotion de la statuaire castillane du ^{xvi}^e siècle.

En outre, malgré l'assimilation presque complète de Jean d'Angers à la sphère artistique castillane, nous nourrissons l'espoir que les pistes avancées ici permettront de faire naître de nouvelles recherches sur sa mystérieuse période d'origine et de formation. En effet, la documentation sur le sculpteur est relativement riche à partir de son établissement en Espagne mais totalement inexistante sur les années précédentes. Or, Jean d'Angers l'Ancien arrive en Espagne avec une solide renommée puisque dès son établissement à León lui sont confiées d'importantes commandes dans la cathédrale et le couvent Saint-Marc. Il est certain qu'il dut laisser dans sa région natale une production initiale qu'il conviendrait d'identifier par le biais de rapprochements stylistiques avec son œuvre ibérique, à défaut d'une preuve documentée. La tâche n'est pas chose aisée, d'autant qu'au début du ^{xvi}^e siècle la grande majorité de la statuaire était anonyme ; pourtant, cette piste de recherches est des plus motivantes puisqu'il s'agirait là tout bonnement d'œuvres inédites de Jean d'Angers sur ses terres d'origine.

RÉSUMÉ

Jean d'Angers († 1576) fait partie d'une longue liste d'artistes français qui s'établirent en Castille au début du Siècle d'Or, en quête de conditions de travail plus favorables que dans leur pays natal. Après quelques travaux réalisés au gré de son itinérance, il établit définitivement son atelier à León en 1540. Entouré de riches commanditaires issus de la noblesse et du clergé, l'artiste contribua au déploiement de la sculpture castillane. Il réalisa au total en Espagne une vingtaine d'œuvres, principalement en bois polychrome, consacrées à la Passion du Christ et au culte marial. Dans toute sa production, l'artiste privilégie une image sensationnelle, un art des émotions. La présente étude retrace le parcours et présente l'œuvre ibérique du sculpteur. Elle se clos sur quelques hypothèses sur les origines de cet artiste, méconnu du patrimoine local angevin.

ABSTRACT

Jean d'Angers († 1576) was part of a long list of French artists who settled in Castile at the beginning of the Spanish Golden Age looking for better working conditions than in his own country. He sculpted a few works before he reached León where he finally installed his workshop in 1540. Surrounded by rich patrons from the local gentry and clergy, the artist contributed to the emergence of Castilian sculpture. He created over twenty works in Spain, mostly in polychromatic wood, dedicated to the Passion of Christ and the Marian devotion. Throughout, he sought to place sensational imagery and emotions at the heart of his work. This study attempts to retrace his journey and to present this sculptor's Iberian output. It also seeks to present new hypotheses on the origins of an artist in large part unknown in Angers.